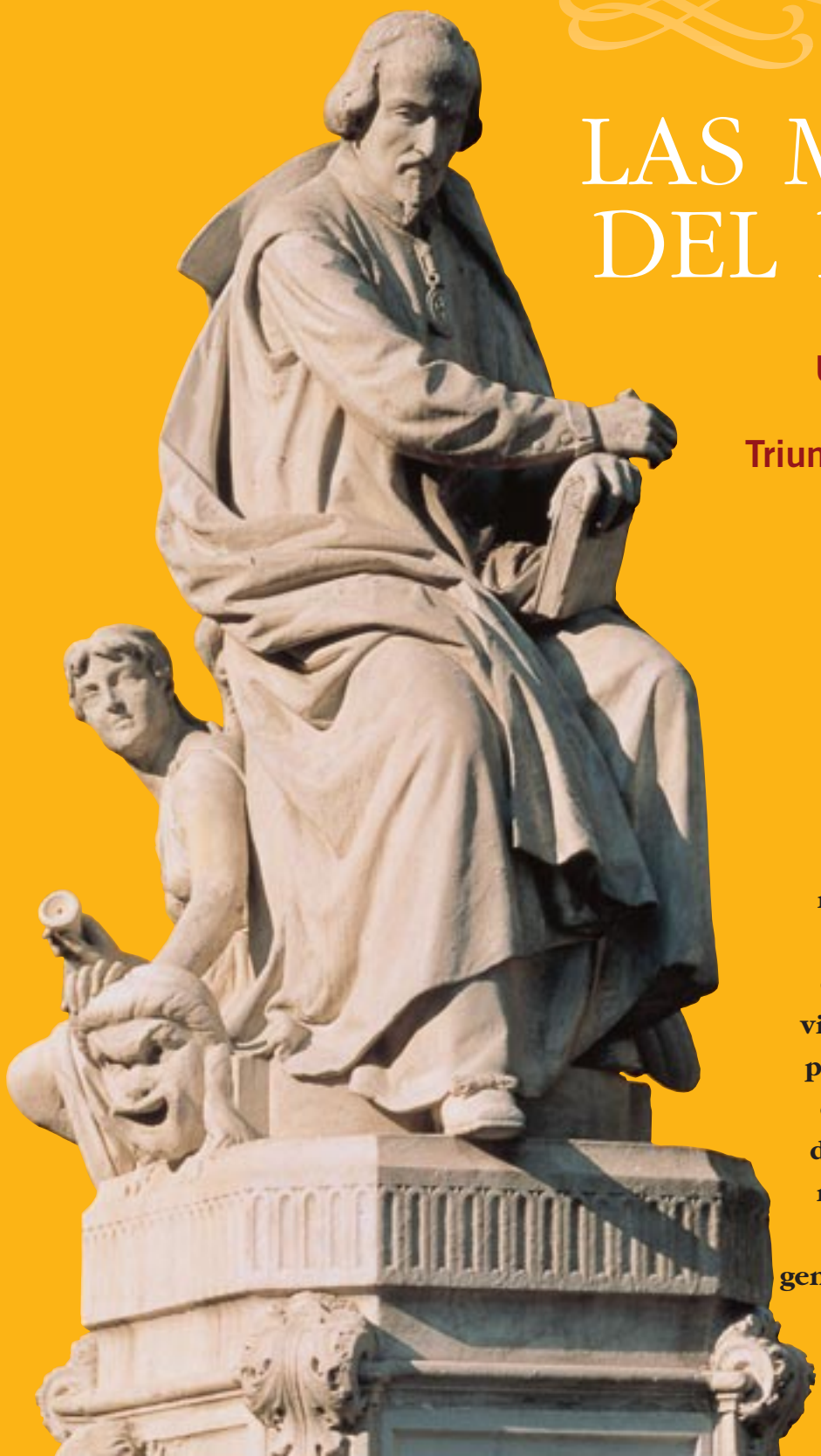
DOSSIER

Calderón de la Barca

IV CENTENARIO



LAS MIL CARAS DEL BARROCO

Un dramaturgo muy complejo
José María Díez Borque

Triunfador en la industria del ocio
Felipe B. Pedraza Jiménez

Tempestad de emociones
Ignacio Arellano

Las culturas del Barroco
Ricardo García-Cárcel

Vuelta a los escenarios
Luciano García Lorenzo

Se cumplen cuatrocientos años del nacimiento de Pedro Calderón de la Barca, prolífico dramaturgo que disfrutó de gran reconocimiento en vida y cuya obra ha sido simplificada por una lectura que sólo supo ver en él al defensor de la Monarquía. Este dossier revisa viejos prejuicios, para rescatar los mil rostros de este gran dramaturgo del Siglo de Oro, cuyo genio barroco consigue burlar y eludir todas las etiquetas

Un dramaturgo muy complejo

Calderón de la Barca
IV CENTENARIO

Prolífico y longevo, Calderón de la Barca escribió dramas y comedias, autos sacramentales e historias mitológicas. Triunfó en palacios y corrales y encarnó como nadie el espíritu polifacético del Barroco español

José María Díez Borque
Catedrático de Literatura
Universidad Complutense de Madrid

DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA es nuestro principal dramaturgo barroco e integrante del canon universal. Su teatro forma parte del patrimonio de la Humanidad, y así lo prueban las numerosas traducciones a las principales lenguas y las repetidas puestas en escena –dentro y fuera de España–, no sólo de sus obras emblemáticas, sino de otras muchas de su amplio repertorio dramático. Esta presencia universal "defiende" a Calderón de los críticos que no han sabido ver en su teatro el poliedro de tantas caras de un creador profundo y contradictorio, más allá de una lectura unidireccional que tanto ha perjudicado a nuestro dramaturgo, creando una imagen tópica de corto alcance y vuelo

En la obra de Calderón de la Barca hay una pluralidad y variedad de niveles y registros, que van del más profundo drama filosófico y tragedia política de la ambición y el poder a la comedia de enredo –en la que hasta se burla a veces de su propio sistema teatral o de sus dramas serios–, al complejo mundo lúdico de la risa de entremeses y mojigangas, sin olvidar, claro, el monumento simbólico, de belleza singular, que son sus autos sacramentales.

Calderón nace en Madrid el 17 de enero de 1600, día de San Antón, de familia hidalga, y no faltaron en los años de niñez y primera mocedad desgracias familiares: pierde a los diez años a su madre y cinco años después, a su padre y tiene algunos problemas con sus hermanos por la herencia.

A los ocho años inicia estudios en el Colegio Imperial de los jesuitas y después en prestigiosas universidades como las de Alcalá y Salamanca, adquiriendo una sólida cultura que será la base de la profundidad de pensamiento que nos descubre su creación teatral, que parece iniciarse en 1623 con *Amor, honor y poder*, aunque antes había participado, a los veinte años, en un certamen por la beatificación de san Isidro y quizá ejercitado su pluma en primerizas obras teatrales.

En su larga vida, Calderón conoció los reinados de tres Austrias: Felipe III, Felipe IV, representado abajo a la izquierda como defensor de la regia sabiduría en un grabado de 1634, y Carlos II, aquí en una estampa de 1666 (ambos grabados se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid).

Sangre y líos de faldas

Al llegar a la mayoría de edad, en 1621, decide no ordenarse sacerdote, a lo que estaba destinado, aunque lo hará muchos años después, en la madurez de su vida. Se vincula ya a la nobleza, entrando al servicio del Condestable de Castilla, y hay por esos años algunos sucesos escandalosos, como la implicación de los hermanos Calderón en el homicidio de Nicolás de Velasco (1621) o el quebranto de la clausura de las Trinitarias (1629), persiguiendo a Villegas, que había herido a uno de sus hermanos, lo que disgustará grandemente a Lope de Vega y al famoso predicador Paravicino.

De la vida de nuestro principal dramaturgo barroco no estuvo ausente la experiencia militar, como correspondía a un caballero en un Imperio, metido, por necesidad, en tantas contiendas. No sabemos si estuvo entre 1625 y 1635 en campos de batalla de Flandes e Italia, y quizá participara en la defensa de Fuenterrabía, pero donde ciertamente

El longevo dramaturgo, que se hizo sacerdote a la edad de 51 años, en un retrato anónimo correspondiente a los años de su madurez (Museo Lazaro Galdeano, Madrid).

se distinguió como soldado fue en la guerra de Cataluña, siendo herido en combate. Sin embargo, interesa resaltar que los perfiles fundamentales de Calderón en los años treinta son los del hombre de teatro y del cortesano, que obtendrá, como Velázquez, el preciado hábito de la Orden de Santiago.

La década de los años treinta es la de las grandes obras calderonianas, que muestran la variedad de registros y pluralidad de su creación: desde la perfecta comedia de enredo de calculada teatralidad (*La dama duende*), a la tragedia de amor y celos (*El médico de su honra*), al drama filosófico (*La vida es sueño)*, el abuso de poder (*El alcalde de Zalamea*), sin olvidar los autos sacramentales –género en el que llegará a cotas de excelencia, como muestra *El gran teatro del mundo*–, las fiestas teatrales mitológicas y el teatro breve cómico.

Obras para el Buen Retiro

Como escritor de teatro es reconocido por dramaturgos de la talla de Lope de Vega. Sus obras son buscadas por los autores de comedias, pero es muy importante recordar que en 1635 es nombrado director de las representaciones palaciegas, y escribirá obras para el nuevo palacio lúdico del Buen Retiro y después para su Coliseo, a la par

que sus autos sacramentales están presentes en los carros y tablados del Corpus y también en los corrales.

En la vida privada de don Pedro, es en la década de 1640 donde se sitúan los amores de los que luego nacería un niño, que muere prematuramente. También en esta década la caída en desgracia del Conde Duque de Olivares le supone entrar, después, al servicio del duque de Alba, retirándose a Alba de Tormes, a la par que disminuye su producción teatral; pero a la Villa y Corte volverá en el año de 1649 para participar en las celebraciones del matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria, a las que contribuirá también con un auto sacramental.

A los 51 años, Calderón vuelve sobre su aplazada decisión de ordenarse sacerdote y lo hace ahora, obteniendo después diversas distinciones, beneficios y mercedes: capellán de los Reyes Nuevos de Toledo, capellán de honor de Su Majestad, capellán de honor de la Congregación de Presbíteros Naturales de Madrid. Como a Lope de Vega, también debió planteársele el dilema entre el sacerdote y el dramaturgo. Disminuye su producción de teatro profano para los corrales, pero no deja de escribir piezas mitológicas para Palacio y autos sacramentales para el Corpus. Calderón va reconcentrando vida y pensamiento en el espacio privado de la casa, en el interior "museo del discreto", rodeado de cuadros religiosos, imágenes, objetos de plata, libros... con pasión de coleccionista, que siempre tuvo. Surge asimismo en sus obras una destacada preocupación por el arte de la pintura.

Calderón de la Barca escribió teatro hasta el mismo año de su muerte, dentro, sobre todo ahora, de los cauces del drama religioso y mitológico. A 1680, un año antes de su muerte, pertenece la pieza palaciega *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, y todavía el mismo año de su muerte escribió el auto sacramental *El cordero de Isaías* y casi concluyó otro: *La divina Filotea*.

Un entierro de diseño espectacular

Con los naturales achaques de la edad, llegó al final de su vida –muy longeva para la época– el 25 de mayo de 1681, a los 81 años. Había otorgado testamento cinco días antes, detallando con minuciosidad sus bienes, obligaciones de herencia, entierro, honras fúnebres, etc. Con la imaginación visual del gran dramaturgo, Calderón diseñó, minuciosa y detalladamente, su entierro y honras fúnebres de calculado *espectáculo*. Su entierro debió de estar a la altura de tan estudiado diseño y tan importante dramaturgo, ahora en el Madrid de Carlos II, pues su vida conoció los tres reinados. Pero sus restos se perdieron después, como ocurrió con los de tantos creadores ilustres del siglo XVII español (Lope de Vega, Velázquez...).

Calderón fue un auténtico dramaturgo de oficio, que escribió teatro en muy distintos planos; para corral, palacios, Coliseo, calle. Esta pluralidad de niveles, registros y espacios da la talla de un dramaturgo universal, quintaesencia del Barroco, consecuentemente de claroscuros y contrastes, y problemático, como corresponde a su sólida formación y profundo pensamiento, aunque una lectura superficial o sesgada haya empequeñecido el significado de su obra.

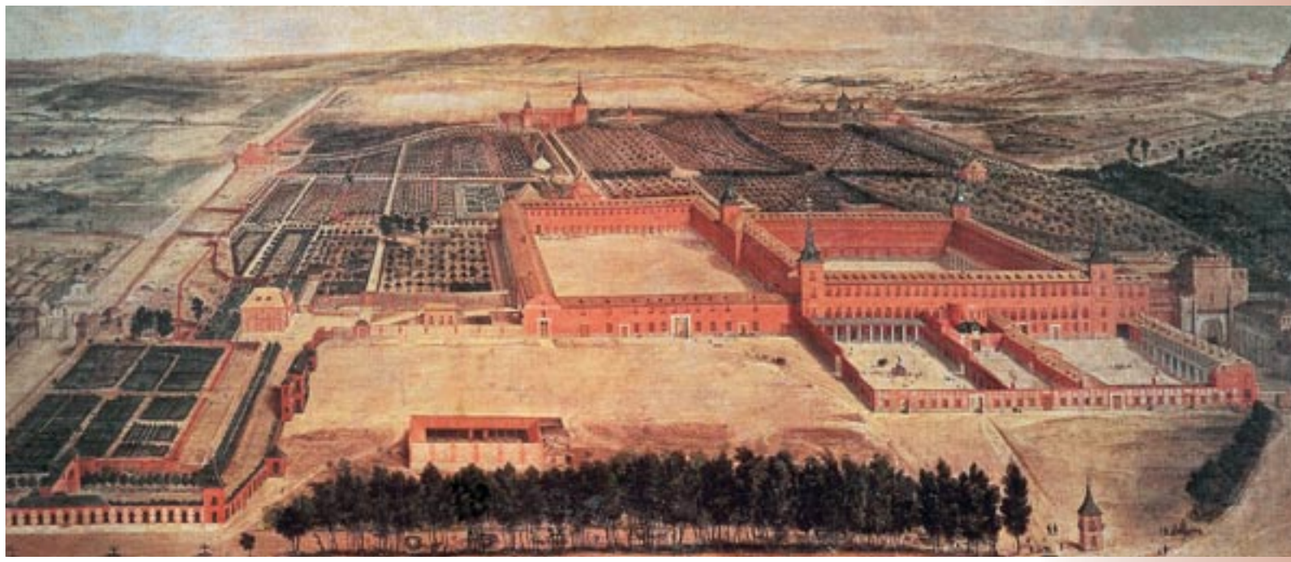
Sin llegar a la producción *del monstruo de la naturaleza*, Lope de Vega, de quien se conservan más de cuatrocientas obras teatrales –y alguno de sus biógrafos nos dice que superan el millar las escritas–, Calderón escribió mucho teatro en variedad de géneros, como corresponde a un profesional de las tablas, que hizo de ello oficio de excelencia. Superó las doscientas piezas teatrales, pues hemos de contar con las obras perdidas –como las comedias sobre *Don Quijote* o *La Celestina*, dos mitos universales españoles–, doble redacción de una misma pieza, textos en colaboración, etcétera.

Calderón no es excluyentemente el dramaturgo de una España religiosa, cerrada, imperial, paladín del más puro código del honor, sino también el dramaturgo contradictorio y complejo que, con supremo dominio de la técnica dramática y escénica, construye un mundo teatral perfectamente organizado y estructurado, pero múltiple, poliédrico y, en contraste, –como corresponde a la cima barroca en que se instala su teatro–, también el de enredo y pasatiempo.

Hay un Calderón trágico, no según los cánones aristotélicos, pero sí con la grandeza de la tragedia. Obras como *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra, A secreto agravio, secreta venganza*, tragedias del honor matrimonial, no tienen por qué ser entendidas como una defensa del férreo código del honor matrimonial, pues puede verse lo que hay en ellas de denuncia de tan duro sistema de control de la vida en común. Hay que mencionar también la tragedia de ese monstruo de mil cabezas, los celos, en obras memorables, como *El mayor monstruo del mundo*, o la tragedia de la ambición de poder y mando, que enfrenta a madre e hijo en *La hija del aire*. Y supo convertir en tensión trágica hechos de la historia del catolicismo, como el sacrificio de Fernando de Portugal en *El príncipe constante,* de la guerra religiosa en *La cisma de Ingalaterra*, o de la *Biblia* en *Los cabellos de Absalón*.

Las obras maestras

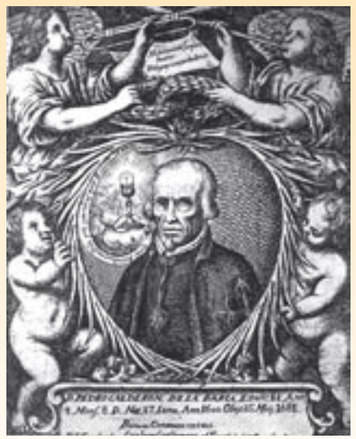
Pero en la mente de todos hay dos piezas señeras, repetidamente editadas, traducidas, recordadas y puestas en escena en todo el mundo, en proporción muy superior a las demás: *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*. Esta última entra dentro de los ámbitos del drama, ahora sobre el abuso de poder y el honor del pueblo. Retomando un texto anterior de Lope, nos ofrece Calderón una magistral obra dramática acerca de la violencia de un capitán sobre un inferior, Pedro Crespo, a cuya hija viola, con desenlace, sancionado por el rey, de la justicia que se toma por su mano el alcalde, tras fracasar todas las otras soluciones, llenas de verosimilitud atemporal, que el padre propone al violento capitán del Ejército de Felipe II. Destaca especialmente la modernidad de los planteamientos del amor paternal hacia la hija deshonrada, hacia el hijo que va a la guerra... en una obra, con razón, memorable.



El Palacio del Buen Retiro y sus jardines vieron el estreno de muchas obras de Calderón, encargadas para el teatro de cámara del rey (óleo de Leonardo Jusepe, de 1636. Museo Municipal de Madrid). Abajo, **portada de un libro en homenaje a Calderón, con ocasión del segundo centenario de su muerte.**

Cronología

1600. Nace Calderón en Madrid.
1601. Traslado de la corte a Valladolid.
1605. Primera parte del *Quijote,* de Cervantes.
1609. Expulsión de los moriscos. Canonización de San Ignacio de Loyola. Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias.*
1615. Harvey descubre la circulación de la sangre.
1616. Peste en Sevilla. Muerte de Cervantes y de Shakespeare.
1618. Caída de Lerma. Inicio de la Guerra de los Treinta Años.
1621. Felipe IV sucede a Felipe III.
1622. Privanza del Conde-Duque de Olivares.
1624. Richelieu, primer ministro de Francia.
1625. España frente a la alianza de La Haya. Toma de Breda.
1626. Cortes de Aragón, Valencia y Cataluña. Primera bancarrota de Felipe IV. *La vida del Buscón*, de Quevedo.
1628. Guerra de Mantua. *Los borrachos*, de Velázquez.
1629. Calderón: *La dama duende*.
1630. Paz anglo-hispana de Londres. *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina.
1631. Revuelta de Vizcaya: Motín de la Sal. Calderón: *La vida es sueño*.
1632. Cortes de Castilla y Aragón. Cataluña niega el subsidio a Olivares.
1633. La Inquisición romana condena a Galileo.
1635. Inicio de la guerra hispano-francesa.
1637. Pérdida de Breda.– Motín de Évora contra el dominio español. *Discurso del Método*, de Descartes.
1638. Cortes de Castilla.
1640. Revuelta de Cataluña: el "Corpus de Sangre".
1641. Conspiración del duque de Medinasidonia en Andalucía.
1642. Calderón: *El alcalde de Zalamea.*
1643. Caída de Olivares.
1645. Muerte de Olivares. Derrotas hispanas en la Guerra de los Treinta Años.
1646. Cortes de Castilla. Carlos I de Inglaterra es hecho prisionero
1647. Conspiración del duque de Híjar en Aragón.
1648. Luis de Haro, valido. *El parnaso español*, de Quevedo.
1651. *El criticón,* de Gracián. *Leviathan*, de Hobbes.
1652. Capitulación de Barcelona.
1655. Cortes de Castilla.
1656. Tercera bancarrota de Felipe IV. *Las Meninas*, de Velázquez.
1659. Tratado de los Pirineos. Fin de la guerra con Francia.
1665. Muerte de Felipe IV. Regencia de Mariana de Austria.
1668. Paz de Aquisgrán con Francia. Tratado de Lisboa: Independencia de Portugal.
1673. Valenzuela, favorito de Mariana de Austria.
1675. Mayoría de edad de Carlos II.
1677. Llegada al poder de don Juan José de Austria. Peste en el Sur de España.
1680. Gobierno del duque de Medinaceli. Recopilación de las *Leyes de Indias.*
1681. Muerte de Calderón.



Grabado con la efigie de Calderón, de 1681, año de la muerte del escritor.

La "República" catalana

El alojamiento de tropas tras la declaración de la guerra a Francia en 1635, los agravios institucionales y la demanda de mayores contribuciones acabaron suscitando un alzamiento campesino y popular en Cataluña en 1640. Los grupos menos favorecidos se manifestaron violentamente contra la opresión de los alojamientos y del fisco hispánico, pero también contra las cargas señoriales y la prepotencia de las oligarquías urbanas.

Aunque el objetivo inicial de los sublevados era ahuyentar los tercios, pronto atacaron también a los ministros reales y a la gente noble, ya que en la mentalidad popular todos los ricos eran iguales. Madrid se inclinó por la represión armada y la ocupación militar de Cataluña. En agosto, el marqués de los Vélez recibió la orden de partir al frente de un ejército de 30.000 hombres.

A comienzos de septiembre, la clase dirigente catalana, acuciada por la presión de la revuelta social y por la amenaza del ejército organizó la resistencia armada, pero su flaqueza militar motivó finalmente su entrega a Luis XIII. El 16 de enero de 1641, Cataluña se transformó en República bajo la protección francesa y juró fidelidad al rey de Francia. Numerosos dirigentes se exiliaron y la ocupación militar francesa fue igual o peor que la castellana, lo que provocó nuevas revueltas campesinas. El desencanto hacia Francia fue pronto visible y finalmente se produciría un retorno a la monarquía española en 1652.

Calderón fue soldado de Felipe IV en la campaña contra la sublevación catalana. Sobre estas líneas, alegoría de la ciudad de Tortosa, representante de la Cataluña felipista (grabado de 1641, Biblioteca Nacional, Madrid).

El Calderón del drama filosófico nos ha dejado en *La vida es sueño* la quintaesencia del pensador barroco que medita sobre el poder, el destino, el libre albedrío, la vida, la muerte, la culpa... en fin, sobre el ser del hombre en la tierra. Es el desasosiego de resquebrajar las certezas de la realidad –como hará también en *El gran teatro del mundo*, en otra clave– al igual que hizo su admirado Cervantes en los complejos cruces y recruces de la cordura-locura, vida-literatura en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Costosas fiestas mitológicas

La última obra mencionada nos lleva al Calderón de la fiesta mitológica de costosa ostentación, que llenó los ocios de Palacio con la vida y obra de los dioses de la gentilidad, pero no para quedarse en el ornato y lo externo, sino para seguir planteando problemas de alcance en una síntesis de las artes, tantas veces en colaboración con la música. Recordaré sólo obras como *La fiera, el rayo y la piedra; Fortunas de Andrómeda y Perseo; El laurel de Apolo; El hijo del Sol, Faetón; Eco y Narciso; La estatua de Prometeo*..., cuyo sólo título evoca contenidos y correlatos pictóricos, pero no la complejidad de pensamiento que se esconde entre los pliegues de la dramatización de la mitología. Habría que sumar las calificadas por la crítica de *novelescas* como *El jardín de Falerina*, *El castillo de Lindabridis* y otras.

Todavía dentro de los terrenos del drama, habría que recordar su teatro religioso –aparte de los autos sacramentales– con singulares obras como *El mágico prodigioso*, *La devoción de la cruz, La exaltación de la cruz* –además de las tragedias ya vistas– y, en el teatro histórico de acontecimientos de la dinastía reinante, obras como *La aurora en Copacabana* –sobre la conversión de los incas–, *El Tuzaní de la Alpujarra* –sobre la rebelión de los moriscos contra Felipe II, en que se han señalado actitudes críticas– o *El sitio de Breda* –sobre el triunfo en Flandes, con un claro paralelo con *Las Lanzas* de Velázquez–.

Pero articulado con todo lo anterior, y como corresponde a un dramaturgo de oficio y contraste barroco, hay en Calderón comedias del mejor teatro de enredo, de capa y espada, de teatralidad en los recursos llevada a sus últimas consecuencias, en obras como *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *El escondido y la tapada*, *Antes que todo es mi dama*... que gustaron en corral y palacio, con sus efectismos, su sistema concertado de causas y efectos, equívocos, confusiones, en los mecanismos teatrales de amor-honor-celos... Y no podía faltar en su obra el mundo lúdico de la risa, el disparatar adrede en entremeses, mojigangas y jácaras, que hay que interpretar en la complejidad de articulación de su teatro, sin simplificaciones maniqueas.

Pedro Calderón de la Barca es también, claro está, el dramaturgo, por excelencia, del auto sacramental del Corpus, que en el marco de la compleja fiesta sacramental barroca es la puesta en escena del dogma de la Eucaristía, articulando conceptos teológicos, contenidos de historia sagrada y profana, doctrinales y morales, puestos de manifiesto por la riqueza de símbolo y alegoría, la altura estilística, la rica escenografía, con incitación a todos los sentidos de una fiesta total. Al género contribuyó con más de setenta obras, entre las que recordaré *El gran teatro del mundo, El gran mercado del mundo, La vida es sueño*, *Los encantos de la culpa*, *La cena de Baltasar, No hay más fortuna que Dios*.

Los géneros teatrales vistos muestran como, partiendo de los rasgos de la comedia nueva, se puede llegar a la cima del teatro barroco de la solemnidad y del enredo, de los grandes conceptos y la carnavalesca mojiganga, del aparente *realismo* de vida de galanes y damas y el exquisito ambiente de cortesanía, pura teatralidad, de piezas como *El galán fantasma, Lances de amor y fortuna*... Son las múltiples caras del teatro español del Siglo de Oro y, consecuentemente, de un dramaturgo excepcional como fue Calderón de la Barca.

Un triunfador de la industria del ocio

Calderón dominó la escena comercial de Madrid, contó con subvenciones oficiales en varias ciudades españolas y sus obras se aplaudieron desde Viena a Lima e hicieron escuela en París y Roma

Felipe B. Pedraza Jiménez
Profesor titular de Literatura
Universidad de Castilla-La Mancha

Representación teatral de *Las Divinas Filoteas* en la madrileña Plaza de la Villa, en 1681 (Museo Municipal, Madrid).

CUANDO CALDERÓN LLEGA AL MUNDO del teatro, encuentra un complejo mecanismo de producción (corrales y casas de comedias, compañías, público...), una intensa actividad económica, una auténtica industria del ocio y la cultura levantada desde la nada por la generación precedente. Dramaturgo precoz, se incorporó rápidamente a la escena comercial; pero contó también con el apoyo, las "subvenciones", las posibilidades que le brindaba el teatro financiado con fondos públicos. Buena parte de sus comedias se escribió y representó en Palacio. Los autos sacramentales se crearon en su mayoría a instancias del Ayuntamiento de Madrid y con la aquiescencia de las autoridades eclesiásticas. No faltaron ocasiones en que los encargos le llegaron desde otras ciudades y pueblos. Quizá el caso más llamativo sea el de *El mágico prodigioso*, que don Pedro escribió en 1637 para ser representado en el Corpus del pueblo toledano de Yepes.

De estos clientes vivió y su vida se desarrolló al ritmo que marcaba la actividad teatral. A diferencia de los autores de nuestros días, Calderón nunca se ocupó en una pieza que no tuviera como destino inmediato la escena. En las etapas en que se prohíben las representaciones (1644-1645, 1646-1648, 1665-1666) nuestro poeta, como es lógico, suspende su creación dramática.

Aunque compone muchas obras para un cliente determinado, es frecuente que en su explotación pasen de uno a otro. Comedias escritas para las fiestas palaciegas se

trasladaban más tarde a los corrales, mientras que las estrenadas en los teatros públicos volvían a representarse en los salones del Alcázar Real o del Buen Retiro. Los autos, aunque se creaban para las funciones gratuitas en las plazas, se explotaban después en los corrales.

Diversidad de técnicas escénicas

Por estas circunstancias, hubo de tener en cuenta diversos sistemas dramáticos y las más variadas técnicas escénicas. En su obra se reúnen los tres modos de representación de la época: el teatro de corral, con muy escaso aparato escénico; las fiestas palaciegas, caracterizadas por los decorados en perspectiva, la música, las luces, la tramoya y los efectos, desde fingir el vuelo de un personaje hasta el incendio de un bosque; y los autos sacramentales, adornados con lujoso vestuario y también pródigos en recursos escénicos, dentro de lo que cabía en los carros, nombre que se daba a los tablados móviles que se sacaban a la plaza pública. Cultivó desde el teatro puro –el que se sostiene esencialmente en la interpretación y el texto sobre un escenario desnudo– al puro teatro, fundamentado en apariencias y tramoyas.

De la representación de comedias, autos y fiestas reales se encargaban las mismas compañías, aunque era frecuente que para las funciones de gran aparato se reunieran varias para atender las exigencias del montaje. Así, en el estreno de *Los tres mayores prodigios* (1636) intervinieron las compañías de Tomás Fernández, Pedro de la Rosa y Sebastián de Prado; para *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor* (1658) se reunieron las de Diego Osorio y Bartolomé Romero, etcétera.

La primera representación calderoniana de que tenemos noticias es la de *Amor, honor y poder*, que puso en escena en el viejo Alcázar madrileño la compañía de Juan Acacio Bernal el 29 de junio de 1623. Más tarde, hay constancia de que colaboró con las agrupaciones de Jerónimo de Almella, Roque de Figueroa, Antonio de Prado, José de Salazar, Andrés de Vega, Luis López Sustaeta, Juan Martínez de los Ríos, Cristóbal de Avendaño, Francisco Castro, Juan Pérez de Tapia, Manuel Vallejo, Antonio Escamilla, Félix Pascual, Agustín Manuel, Simón Aguado, Jerónimo García... La mayor parte de ellos actuó en varias obras de Calderón y en algunas ocasiones trabajaron a sus órdenes, ya que don Pedro no fue sólo un poeta dramático de excepción, sino también un organizador de espectáculos teatrales. Su papel es quizá el que más se acerca a la moderna idea del director escénico.

Escenografía para *La fiera, el rayo y la piedra*, que se estrenó en 1652 con escenografía del italiano Baccio del Bianco y música de Domingo Scherdo, y conoció un éxito sin precedentes.

El espectáculo como conjunto

En el *autor* de comedias o jefe de compañía del siglo XVII —cosa que nunca fue Calderón— se unían casi siempre varias funciones, en especial las de actor y empresario del grupo. La dirección escénica en los corrales debía de ser muy elemental y, presumiblemente, se ejercía de manera colectiva e improvisada. En cambio, las representaciones cortesanas de gran aparato requerían una figura que concibiera el espectáculo como conjunto, que ensamblara armoniosamente la música, la pintura, la poesía, los efectos, las luces, la disposición espacial de actores y público. Todo parece indicar que don Pedro desempeñó este papel en numerosas fiestas reales, desde el estreno en el estanque del Retiro de *El mayor encanto amor* (1635).

A este espectáculo, que se ofreció la noche de San Juan, precedió una disputa entre el escenógrafo (ingeniero en el argot de la época) Cosme Lotti y Calderón. Lotti elaboró en la primavera de ese año una «memoria de las apariencias» que pretendía introducir en la representación. Se pidió al poeta que escribiera un libreto para que pudieran lucir las tramoyas; pero don Pedro no quiso condicionar sus versos a las invenciones escenográficas, sino escoger aquellas que contribuyeran, con el texto y la interpretación, a un producto dramático equilibrado y bello.

El mismo Cosme Lotti se encargó de dirigir la construcción del coliseo del Buen Retiro, un teatro a la italiana con las dimensiones y los recursos técnicos convenientes para este tipo de representaciones, que disponía al fondo de unos portones que se abrían sobre los jardines. Como es bien sabido, este impresionante coliseo se inauguró en 1640, pero no con una obra de Calderón, sino con *Los bandos de Verona* del otro gran dramaturgo de la época: Francisco de Rojas Zorrilla.

Teatro para Dios y para el rey

Tras una época de inactividad teatral, Calderón se ordena en 1651 y obtiene una capellanía en la catedral de Toledo en 1653. Debido a las trabas con que se encuentra en el nuevo estado, decide abandonar el teatro; pero los encargos

Escena de *El alcalde de Zalamea*, como la imaginó un dibujante de *La Ilustracion Española y Americana* en 1881, con ocasión del segundo centenario de la muerte de Calderón.

eclesiásticos y palaciegos le abren la puerta para volver a las tablas, so capa de escribir exclusivamente para Dios y para el rey, es decir, autos sacramentales, que compone y estrena cada año, y fiestas reales, en las que se alternan comedias simples, aptas para los corrales (*Cada uno para sí, Basta callar...*), comedias mitológicas y de aparato, zarzuelas y óperas.

Para estos últimos espectáculos ha encontrado el colaborador ideal: el escenógrafo italiano Baccio del Bianco. Con él y con el músico toledano Domingo Scherdo (¿Izquierdo?) crea *La fiera, el rayo y la piedra*, que se estrenó en mayo de 1652 y obtuvo un éxito sin precedentes. Hubieron de darse cuarenta representaciones seguidas para satisfacer el interés de los curiosos. De esta puesta en escena no conservamos documentos gráficos, pero sí conocemos veinticinco dibujos de su reposición en Valencia en 1690. Además de la importancia de la escenografía, hay que destacar también el papel de la música, con la alternancia de partes habladas y cantadas. La función, según anotó el cronista Antonio León Pinelo, duraba siete horas, tenía siete mutaciones o cambios de decorado y contaba con luces «para dar la vista que pedían las perspectivas».

El éxito de *La fiera...* propició la creación de *Andrómeda y Perseo*, que vio la luz de las candilejas el 18 de mayo de 1653. El entusiasmo cortesano dio lugar a que se preparara un lujoso manuscrito para que en la corte vienesa se conocieran los detalles del espectáculo.

En el cazadero de La Zarzuela, cerca de Madrid, se organizan también representaciones mitológicas, como *El golfo de las sirenas* (1657). Es bien sabido que el nombre del nuevo género teatral español que mezcla partes cantadas con otras habladas toma su nombre de este real sitio. Sin embargo, El Retiro sigue siendo lugar predilecto para las fiestas reales y en él ven la luz las dos únicas óperas calderonianas: *La púrpura de la rosa*, en un acto, y *Celos aun del aire matan*, ambas con escenografía de Antonio María Antonozzi y música de Juan Hidalgo.

Paralelamente, Calderón ha ofrecido en palacio numerosas comedias y tragedias de menor aparato escenográfico: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira, Las armas de la hermosura, Darlo todo y no dar nada*. Muchas de estas obras conocerán reposiciones posteriores, tanto en la corte como en otras ciudades: Sevilla, Toledo, Valencia...

Lo mismo ocurre con los autos sacramentales. Durante décadas, el Ayuntamiento madrileño le encarga dos autos y se los paga con generosidad. La costumbre sólo se interrumpe ocasionalmente en 1647 y 1665. Tras las primeras funciones, los au-

Calderón de la Barca
IV CENTENARIO

tos pasan a representarse en las fiestas inmediatas por otras ciudades y pueblos.

Calderón murió con las botas puestas. El 3 de marzo de 1680 estrenó la que sería su última fiesta real: *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*. En los meses finales se dispuso a escribir, como era su costumbre, los autos del Corpus madrileño. Cuando le llegó la muerte, el 25 de mayo de 1681, había acabado *El cordero de Isaías* y estaba a punto de concluir *La divina Filotea*, que remató Melchor de León.

Calderón en América

Naturalmente, el éxito de don Pedro en la capital del Imperio no podía dejar de tener repercusión en los grandes centros políticos y culturales ultramarinos. En las tierras americanas se siguieron en todo los modelos peninsulares. Sabemos que, desde 1670, el Ayuntamiento de Lima incorpora un par de autos sacramentales para la celebración del Corpus y su octava. Tenemos noticia puntual, recogida por Lohman Villena, de los títulos que se ofrecían cada año: *El gran teatro del mundo, La humildad coronada, El cubo de la Almudena, El pleito matrimonial,* y otros. Muchas de estas representaciones tuvieron como intérpretes a los actores de la compañía de Juan Ruiz de Lara. Como en España, los autos también se explotaban comercialmente en los corrales de comedias.

Primera parte de las *Comedias* de Calderón, en un volumen editado en vida del autor, en 1640.

En esas mismas fiestas del Corpus, en especial en su octava, el auto podía ser sustituido por una comedia. Así ocurrió en 1672 cuando los limeños pudieron ver *Galán, valiente y discreto*. En funciones especiales se ofrecían comedias de carácter devoto o piadoso, como *El gran príncipe de Fez* o *El fénix de España san Francisco de Borja*.

En el palacio virreinal también se emularon los fastos madrileños. Se conserva la documentación relativa a la puesta en escena de dos fiestas reales que se ofrecieron en los primeros años del siglo XVIII. En 1701, *La púrpura de la rosa*, de la que conservamos la música que preparó Tomás Torrejón de Velasco. En 1707 volvió a las tablas *La fiera, el rayo y la piedra*, pieza que fascinaba a los públicos de la época.

Los limeños cultos conocían bien gran número de comedias calderonianas. La situación es similar en México, donde surgiría una notabilísima dramaturga, fiel discípula del maestro: sor Juana Inés de la Cruz.

Fuera de España

El arte de Calderón tuvo la fortuna de traspasar las fronteras patrias. Hay noticias de las recreaciones de sus comedias en la Viena de Leopoldo I y la española Margarita de Austria. Allí ven de nuevo la luz, para conmemorar distintos fastos cortesanos, *Amado y aborrecido, Darlo todo y no dar nada, El secreto a voces* y *Fineza contra fineza*.

Referencias menos precisas hay respecto a otros escenarios europeos; pero la proliferación editorial de traducciones, adaptaciones, refundiciones y piezas inspiradas en nuestro poeta pone de manifiesto que sus textos fueron ampliamente conocidos y representados en Francia, Italia, Holanda, Alemania…

El caso francés es de capital importancia, ya que es la puerta por la que muchas veces llegan al resto de Europa las obras y las representaciones calderonianas. Auténticos hombres de teatro como Paul Scarron, Thomas Corneille, Phillippe Quinault, M. Lambert, Antoine le Métel d'Ouville, François le Métel de Boisrobert… entran a saco en las comedias y dramas de nuestro poeta.

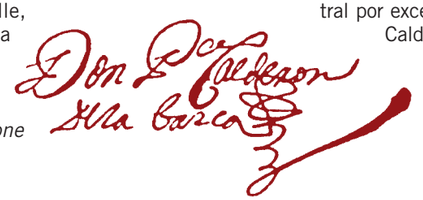
En Italia no sólo se traducen las comedias de Calderón: *Il servo patrone* (1668) de B. G. Dominique, *L'astrologo non astrologo o gli amori turbati* (*El astrólogo fingido*, 1665) de Carlo Constazo Costa, *Il figlio ribelle overo Davide dolente* (*Los cabellos de Absalon*, 1668) de Giacinto Andrea Cicognini, *Con chi vengo, vengo* (1666) de Angiola d'Orso, A *dama folletto* (*La dama duende*, 1675) de Arcangelo Spagna, *Il finto encanto* (*El encanto sin encanto*, 1674) de Lionardo de Lionardis, *La vita è un sogno* (1663) de Giacinto Andrea Cicognini…; sino que se convierten con frecuencia en libretos de ópera: *Il carceriere di se medesimo* (*El alcaide de sí mismo*, 1681) de Lodovico Adimari, *La potenza della lealtà, riverenza e fedeltà* (*Amigo, amante y leal*, 1685) de Honofrio de Castro, *La Semiramide* (representada en Viena, 1667) de C. A. Moniglia, *Dal mal il bene* (*Peor está que estaba*, 1656) de Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)…

Un pormenorizado estudio de Sullivan nos revela que entre 1647 y 1767 *La vida es sueño* se vio en Holanda en cuatro versiones diferentes; *El astrólogo fingido*, en cinco; *La dama duende, El mayor encanto, amor y Lances de amor y fortuna*, en dos adaptaciones; y una refundición merecieron *La gran Cenobia, El alcaide de sí mismo* y *El galán fantasma*.

En Alemania tenemos noticias relativamente tempranas de representaciones a cargo de la compañía de Johannes Velten. Hasta seis títulos de Calderón forman parte de su repertorio.

Pronto Hamburgo se convertirá en la ciudad teatral por excelencia y la cuna de la fama alemana de Calderón. En varias ocasiones asistimos a la trasformación en libretos de ópera de *El alcaide de sí mismo* (1680) y de *La vida es sueño* (1693), obra de Christian Heinrich Postel…

Escena de *La dama duende*, en una moderna puesta en escena por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Abajo, **firma del dramaturgo.**



Famoso de aquí a Lima

Casi todas las representaciones documentadas de Calderón en el siglo XVII aquí reseñadas corresponden a funciones palaciegas, que están mejor documentadas que las que se ofrecían en los corrales. No se incluyen más que algunos autos sacramentales, pues, como es bien sabido, durante casi toda la vida del poeta, cada año se escenificaban dos de ellos en la Plaza Mayor de Madrid.

1623. (29 jun.) *Amor, honor y poder*, Alcázar de Madrid.

1628. (marzo-abril) *Hombre pobre todo es trazas,* Alcázar de Madrid. (28 marzo) *Saber del bien y del mal*, Alcázar de Madrid.

1632. (marzo-abril) *Mejor está que estaba*, Alcázar de Madrid.

1633. (antes de set.) *El monstruo de la fortuna.*

1634. *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna,* (Corpus) El nuevo palacio del Retiro y Plaza Mayor de Madrid; (Corpus) *El veneno y la triaca,* Valencia; (Corpus) *La cena de Baltasar,* Sevilla.

1635. (23 junio) *El mayor encanto amor,* Estanque del Retiro. (26 agosto) *El médico de su honra.*

1636. (17 enero) *El jardín de Falerina* (de Rojas, Coello y Calderón). (29 enero) *El alcaide de sí mismo.* (23 junio) *Los tres mayores prodigios,* Retiro.

1637. (Corpus) *El mágico prodigioso,* Yepes.

1647. *Het leven is maer droom (La vida es sueño)*, Bruselas.

1649. (Corpus) *Los encantos de la culpa,* Madrid.

1652. (mayo) *La fiera, el rayo y la piedra*, Coliseo del Retiro.

1653. (18 mayo) *Fortunas de Andrómeda y Perseo,* Coliseo del Retiro.

1654. (18 mayo) *De groote Sigismundus* (*La vida es sueño*), Amsterdam.

1657. (17 enero) *El golfo de las sirenas,* Zarzuela.

1658. (Carnaval) *El laurel de Apolo,* Coliseo del Retiro.

1659. (25 febrero) *En esta vida todo es verdad y todo es mentira,* Coliseo del Retiro.

1660. (dic.) *La púrpura de la rosa*, Retiro.

1661. (1 marzo) *Faetonte,* Coliseo del Retiro. (12 julio) *Eco y Narciso,* Retiro.

1662. (5 dic.) *Celos aun del aire matan,* Coliseo del Retiro.

1665. *Aurora en Stella de Graef* (*Lances de amor y fortuna*), Amsterdam.

1667. (25 abril) *Amado y aborrecido*, Viena.

1668. (22 dic.) *Darlo todo y no dar nada,* Viena.

1669. *Der künstliche Lügner* (*Lances de amor y fortuna*), Danzig.

1670. (Corpus) *El gran teatro del mundo* y *La humildad coronada*, Lima.

1671. (Carnaval) *El secreto a voces.*

1671. (22 dic.) *Fineza contra fineza.*

1673. *La vida es sueño* (auto), Madrid.

1672. (Corpus) *Galán, valiente y discreto,* Lima.

1674. (13 agosto) *El gran príncipe de Fez,* Lima.

(21 dic.) *El fénix de España san Francisco de Borja,* Lima.

1676. (24 enero) *Aurora und Stella* (*Lances de amor y fortuna*), Dresde.

1679. (3 dic.) *Ni Amor se libra de amor,* Coliseo del Retiro.

1680. (3 marzo) *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, Coliseo del Retiro.

1681. (Corpus) *El cordero de Isasías* y *La divina Filotea,* Plaza Mayor de Madrid.

1684. *Sein selbst Gefangener* (*El alcaide de sí mismo*), Dresde.

1685. (Corpus) *La vida es sueño*, Lima.

1688. *Die große Königin Semiramis* (*La hija del aire*), Hamburgo.

1690. *La fiera, el rayo y la piedra.*

Prinz Sigismund von Pohlen (*La vida es sueño*), Torgau.

1701. *La púrpura de la rosa,* Lima.

1707. (8 marzo) *La fiera, el rayo y la piedra,* Lima.

Tempestad de emociones

Defensa de la Monarquía, denuncia de la injusticia, comedia de enredo y autos sacramentales que se adentran en la Teología... Ningún sentimiento, ningún escenario humano queda fuera de la exploración moral e intelectual de Calderón

Ignacio Arellano
Catedrático de Literatura
Universidad de Navarra

LOS MUNDOS DE CALDERÓN SON MUNDOS múltiples, que exploran, sin perder unidad ni coherencia, numerosas vías dramáticas y numerosos complejos ideológicos, éticos y emocionales. El peor enemigo de Calderón es una lectura reducida, temerosa y con anteojeras, que impida dar cuenta de la vasta dimensión que caracteriza su obra.

Cuando Calderón impone su dominio, en los años veinte del siglo, la primera generación de dramaturgos llega a su fin, y se abre una segunda fase de la comedia, en la que elementos heredados y nuevas invenciones alcanzarán con él su fusión culminante.

Dos fases se suelen distinguir en el teatro calderoniano, la primera, desde *Amor, honor y poder* (1623) hasta el cierre de los teatros de 1644-1649; y la segunda, que ocupa las tres décadas posteriores a su ordenación sacerdotal, etapas que algunos críticos han relacionado con la trayectoria de la Monarquía española y las circunstancias ideológicas y políticas que coinciden con su actividad artística, en la que Calderón iría elaborando las formulaciones más complejas de las esperanzas, contradicciones y frustraciones de una época fascinante y marcada por sucesivas crisis. Calderón es, por otro lado, un investigador teatral, un artista integral que resume corrientes culturales y artísticas para abrirlas a la modernidad, sin eludir la representación de los conflictos entre los sistemas que integra, pero buscando, y consiguiendo, una poderosa síntesis universal.

Uno de los mundos calderonianos más importantes por su ingenio, calidad estética y perfección es el de la comedia cómica, concentrada en la primera etapa, mientras que la segunda se centra en el teatro religioso de los autos y en las fiestas cortesanas: este segundo momento de su producción queda marcado por las grandes elaboraciones plásticas y musicales de las comedias de espectáculo, en las que el signo teatral se hace polifónico, sensorial, con gran intensidad visual, con la fusión de todas las artes –música, poesía, escenografía, pintura, canto, arquitectura—.

Acción y escenario, unidos

En su lenguaje dramático, toda la poesía de su tiempo (desde la popular a la gongorina) constituye un ingrediente indisociable de la acción y del escenario, lo mismo que sucede con la música. Hay que tener esta integración en cuenta para valorar el universo lírico en su obra. El famoso soneto de *El príncipe constante a las flores de belleza fugaz* («Estas que fueron pompa y alegría») ejemplifica bien este uso: el juicio peyorativo de Antonio Machado –«Todo el encanto del soneto de Calderón (si alguno tiene) estriba en su corrección silogística; la poesía aquí no canta, razona»– fue posible por no tener en cuenta precisamente la función dramática de este núcleo lírico que resume el sentido de la conducta del protagonista don Fernando, consciente de la fugacidad de la gloria terrena, decidido a morir cautivo por no entregar Ceuta a los moros —razón trascendente—.

Son, pues, rasgos esenciales del arte calderoniano la estructuración sistemática y coherente del lenguaje y la imaginería poética. Su lenguaje poético ofrece una panorámica de todos los recursos estilísticos de su época, y de todos los códigos expresivos vigentes, desde el petrarquismo del discurso amoroso de galanes y damas, al conceptismo burlesco de los graciosos, pasando por el discurso conceptista serio de los protagonistas trágicos. Esta pluralidad de registros y de códigos obedece también a la variedad de géneros, desde los cómicos (comedia cómica, entremés, comedia burlesca) a los serios (tragedia, comedia de santos, comedia histórica, autos sacramentales...).

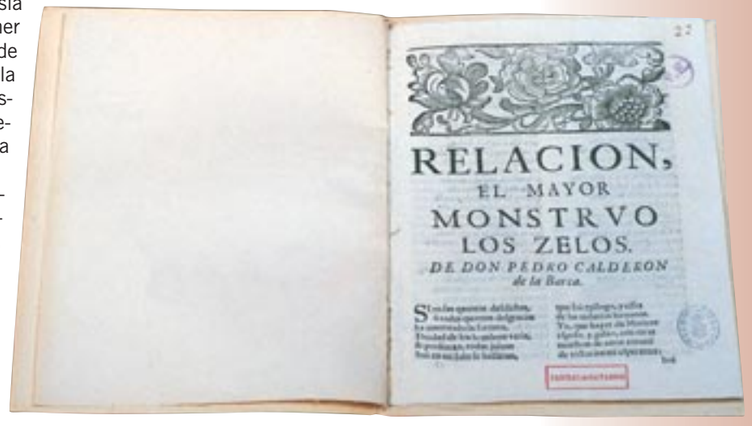
Calderón de la Barca
IV CENTENARIO

La dimensión religiosa aparece en numerosas obras de Calderón, pero no siempre en el mismo nivel. Mucho más intensa en comedias como *La devoción de la cruz*, adquiere el matiz hagiográfico en *El mágico prodigioso* o *El Purgatorio de San Patricio*. En los autos sacramentales constituirá un elemento fundamental.

Perfectas en su ritmo y densidad ideológica y dramática son obras como *El mágico prodigioso*, escrita para el Corpus Christi de Yepes, en 1637, por encargo del Ayuntamiento de esta localidad toledana, y que desarrolla temas existenciales y metafísicos de gran calado, como el del libre albedrío frente a la tentación, la desesperación y el perdón de Dios, la conversión y el desengaño, la condición de la sabiduría y la fe...

Prisioneros del honor

Uno de los modelos trágicos calderonianos más conocidos es el de los dramas de honor: mundos cerrados en que la presión de una ideología convertida en esquema rígido que obliga a los individuos y que se coloca por encima de ellos es la fuente de la destrucción trágica para los protagonistas, a la vez verdugos y víctimas —todos víctimas en diversos grados del código del honor—. Demasiado simple es la lectura de quienes hacen de Calderón un defensor de un sistema arcaico y cruel. Por el contrario, el tema de la honra funciona como metáfora dramática del laberinto de la presión social y de un mecanismo monstruosamente autónomo en el que la libertad, la verdad o la misericordia no pueden existir: no exentos de perspectiva crítica, estos dramas reflejan también la asunción heroica, por parte de los protagonistas, de un destino que destruye sus vidas y frente al cual sólo cabe la apelación a una moral heroica que hace de la fama su refugio final. Las tres piezas que constituyen la expresión más extrema del


RELACION,
EL MAYOR
MONSTRVO
LOS ZELOS.
DE DON PEDRO CALDERON
de la Barca.

Izquierda, **Una escena de *La devoción de la cruz*, según un dibujante de *La Ilustración Española y Americana* en 1881,** abajo, **primera página de *El mayor monstruo los celos*, en una de sus primeras ediciones.**

género –*A secreto agravio secreta venganza, El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*– plantean diferentes exploraciones de este laberinto.

Drama de honor no conyugal puede considerarse la famosa comedia de *El alcalde de Zalamea*, con su no menos famoso protagonista, Pedro Crespo, tradicionalmente visto como dechado de la defensa de su honor en tanto patrimonio del alma, pero que ofrece, como todos los personajes calderonianos, facetas complejas que lo enriquecen. Crespo exhibe un orgullo, quizá desmedido, por su condición de villano honrado y cristiano viejo, y una pose de autenticidad que aparece como positiva en tanto huye de las apariencias vanas y acepta la propia identidad, pero por otro lado resulta poco práctica. El defecto de Crespo no radica en las ideas que defiende, sino en su radicalización: la recusación del *honor postizo*, en un mecanismo de ironía trágica, provoca la pérdida del honor verdadero, que deberá ser recuperado con una acción sangrienta. La idea de dignidad personal que guía la conducta de Crespo, con todo, domina la impresión del espectador. Es inolvidable la escena en que Crespo defiende su famoso concepto del honor:

Al rey la hacienda y la vida
se ha de dar, pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios

Pero nótese la complejidad: el honor del alma no ha sido destruido por la vejación de la inocente hija violada de Crespo: su destino, sin embargo, frustra cualquier expectativa vital y la lleva a la clausura del convento.

La riqueza de los mundos calderonianos quizá se expresa mejor que en ninguna otra obra en *La vida es sueño*, obra de tal fama, crédito e importancia, que casi aterra hablar de ella, según escribía Menéndez Pelayo. Los grandes temas de la libertad, la voluntad, el destino, la opresión, el buen gobierno, el dominio de los instintos, el amor y la función de la fantasía, la realidad profunda del mundo aparecen encarnados en inolvidables figuras como Segismundo, que pronuncia en su primer monólogo, uno de los pasajes más famosos del teatro español, en su protesta cósmica por la falta de libertad que lo aqueja:

¿qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
exención tan principal
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?

Glosario

Aurisecular: perteneciente o relativo al Siglo de Oro.
Auto sacramental: pieza dramática en loor de la Eucaristía.
Candilejas: línea de luces en el proscenio del teatro.
Coliseo: nombre aplicado en lenguaje literario a un teatro.
Conceptismo: doctrina literaria que emplea conceptos rebuscados, sutiles, excesivamente complicados.
Contrarreforma: reacción religiosa y política que combatía los efectos de la Reforma protestante.
Encomienda: merced o renta vitalicia que se tiene sobre un lugar, heredamiento o territorio.
Entremés: pieza dramática jocosa de un solo acto, que se solía representar entre una y otra jornada de la comedia.
Escenografía: conjunto de decorados de la representación.
Índice: lista de libros prohibidos por la Inquisición.
Inmaculadismo: corriente teológica defensora de la concepción de Jesús sin relación carnal.
Jácara: se trata de un romance alegre en que, por lo general, se contaban hechos de la vida airada.
Jansenismo: doctrina de Cornelio Jansen, obispo flamenco del XVII, que exageraba las ideas de san Agustín sobre la influencia de la gracia divina para obrar el bien, con mengua de la libertad.
Mojiganga: obrilla dramática muy breve, para hacer reír, en que se introducen figuras ridículas y extravagantes.
Nicodemismo: legitimación del disimulo siguiendo el ejemplo de Nicodemo, que con José de Arimatea bajó a Cristo de la cruz y ayudó a los primeros cristianos ocultando su condición.
Petrarquismo: corriente de imitación de la obra del influyente poeta italiano Petrarca.
Poesía gongorina: la que imita el estilo de Luis de Góngora.
Probabilismo: doctrina sobre la calificación de la bondad o maldad de las acciones humanas, que abre la puerta a un cierto oportunismo moral.
Providencialismo: doctrina según la cual todo sucede por disposición de la divina providencia.
Relativismo: doctrina filosófica que sostiene que el conocimiento sólo puede tener como objeto relaciones y nunca el absoluto.
Tacitismo: corriente pragmática de pensamiento de quienes, utilizando como referencia a Tácito, legitiman la aparición de un nuevo maquiavelismo a principios del siglo XVII.
Tramoya: máquina que sirve para figurar en el teatro transformaciones o casos prodigiosos.
Zarzuela: obra a la vez dramática y musical en la que alternativamente se declama y se canta.

Una de las primeras ediciones de los *Autos Sacramentales* de Calderón de la Barca.

El poeta ante la Historia

Un poeta de los amplios vuelos de Calderón no puede ser ajeno a la reflexión sobre la Historia, que elabora con total libertad artística, en la línea que preconiza la doctrina aristotélica, según la cual el historiador compete decir lo particular, y al poeta lo universal. De ahí la libertad creadora del poeta para manejar los datos históricos que pueden ser la materia prima de las comedias. No hay que buscar, pues, en Calderón una *fidelidad* histórica al hecho sucedido, sino una recreación artística según objetivos igualmente artísticos, que muestran una diversidad de funciones y una riqueza de matices características, desde la exaltación celebrativa y patriótica (en *El sitio de Breda*), o religiosa *(La aurora en Copacabana, El príncipe constante*), hasta la construcción de la tragedia (*La cisma de Ingalaterra*) o el drama histórico con elementos de crítica que algún estudioso ha llegado a calificar de *subversivos* (*El Tuzaní de la Alpujarra*). Hay, pues, en estas obras, la esperable defensa del sistema monárquico, pero también la conciencia de los conflictos, la denuncia de opresiones e injusticias, la propuesta de vías alternativas no siempre aceptadas por el poder.

Pero Calderón fue además un extraordinario genio cómico. Baste recordar los juegos escénicos de *La dama duende, Mañanas de abril y mayo, El escondido y la tapada, No hay burlas con el amor* y decenas más. Son éstos mundos primaverales en los que triunfan la juventud y el ingenio, el honor se rinde al humor y a la risa, el amor domina en un vertiginoso sucederse de peripecias, que disfrutan de lo que el gran estudioso Eugenio Asensio denominaba, a propósito del entremés, *vacaciones morales*.

La misma estructura de divertido enredo, pero con escenarios que recrean lugares y/o tiempos exóticos, en cortes italianas, Bohemia, Francia o Escocia, con personajes nobles y argumentos a menudo inspirados en refinados mundos literarios (novelescos, cortesanos) se distingue en otras numerosas comedias de las llamadas palatinas, como *La banda y la flor, El galán fantasma, Manos blancas no ofenden, Lances de amor y fortuna*... Son piezas marcadas por la música, danzas, jardines barrocos como fondo de la acción, interiores palaciegos, casuística sofisticada de los códigos galantes, asomos de patetismo en los conflictos de amor y lealtad, idealizaciones literarias del discurso y la conducta, y un elevado grado de fantasía.

Representaciones suntuosas

A partir de 1651, año de su ordenación sacerdotal, Calderón deja prácticamente de escribir nada que no sean fiestas de Palacio y autos sacramentales. Es un teatro suntuoso, que dispone de todos los medios técnicos desarrollados por los escenógrafos italianos, como el famoso Cosme Lotti, llamado en Madrid *el Hechicero*, y que trabajará con Calderón en algunas de sus más brillantes creaciones.

Esta etapa cortesana de Calderón supone el modelo más propiamente barroco del teatro aurisecular, en su fusión de sistemas de signos espectaculares (música, poesía, escenografía, pintura...). Presentan posibilidades interpretativas variadas y despliegan con fastuosidad su espléndida condición poética aliada a las partituras musicales y a las asombrosas invenciones de ingenieros escenógrafos. Zarzuelas y óperas, fiestas reales, festines de corte... completan esta parcela del universo teatral de Calderón.

Son piezas como *La puente de Mantible, El jardín de Falerina, El castillo de Lindabridis, Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, o las fábulas y fiestas musicales de *El hijo del Sol, Faetón, Fieras afemina amor, La fiera, el rayo y la piedra, La púrpura de la rosa*...

Las posibles interpretaciones alegóricas de estas obras nos conducen de nuevo a un sistema por naturaleza plurisignificativo, a una exploración pluriperspectivista de la sociedad humana.

Representación de *El médico de su honra,* en una puesta en escena por la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Pero Calderón no se detiene ahí: intenta también la exploración del territorio divino en un género para el que no tuvo competidores: el del auto sacramental. Aquí encuentra Calderón una libertad total de exploración dramatúrgica: la alegoría permite un manejo libérrimo de los espacios y los tiempos, una mezcla fascinante de mundos culturales. La mitología se interpretará a lo divino, la política de su tiempo dará argumentos a varios autos, la *Biblia* y los Padres de la Iglesia, la filosofía, la teología y la liturgia funcionarán como claves de un proceso de caída y redención en el que el hombre es el protagonista de su propia historia, situado entre las asechanzas del Demonio, y la gracia de Dios. Si la intencionalidad general del auto puede describirse como una incitación entre dramática y litúrgica a la adhesión religiosa hay, no cabe duda, otras que se suman a ésta y que se relacionan estrechamente con circunstancias históricas y políticas determinadas: *El gran teatro del mundo, La cena del rey Baltasar, No hay más fortuna que Dios o El segundo blasón del Austria* y *El nuevo palacio del Retiro* ofrecen amplias posibilidades para todas esas lecturas.

La valoración moderna de Calderón ha sido, en parte, la historia de un falseamiento de la persona y la obra del poeta, gravado por muchos estereotipos –Calderón dogmático, monolítico y antipático, defensor de todos los credos en el poder, cifra de una España muerta–. Habría que insistir, en cambio, en la imagen, mucho más justa, de un Calderón que es un dramaturgo universal, consciente de los valores y las crisis de su tiempo, que refleja conflictivamente en un teatro que vive en múltiples mundos, capaces de incitar a la reflexión, al goce estético y a la emoción del espectador de nuestros días.

Calderón de la Barca
IV CENTENARIO

Las culturas del Barroco

Los retos que el XVII español planteó a los hombres de letras recibieron distintas respuestas. Esa pluralidad de posturas destruye el tópico de que los escritores del Barroco fueron meros intelectuales orgánicos al servicio de la Monarquía

Ricardo García Cárcel
Catedrático de Historia
Universidad Autónoma de Barcelona

Auto de fe celebrado en Toledo en 1656 (óleo conservado en la Casa Museo de El Greco, Toledo). Abajo, **el duque de Lerma tras su ingreso en la Iglesia (grabado de Luis Sánchez, de 1617. Biblioteca Nacional, Madrid).**

FUE J. A. MARAVALL EL HISTORIADOR QUE más insistió en la domesticación política de nuestros intelectuales del Barroco, que en su análisis fueron simples servidores del sistema, turiferarios de la gran nobleza, propagandistas del régimen monárquico-señorial... Calderón fue el referente fundamental de su argumentación.

Jean Vilar y Bartolomé Bennassar han matizado esta imagen de dependencia orgánica de los escritores y artistas del Siglo de Oro. El propio Calderón ha sido revisado por Alcalá-Zamora desde planteamientos radicalmente antitéticos a los de Maravall.

La intención de este artículo es poner en evidencia que es difícil hoy creer en la unidimensionalidad del supuesto sistema dominante en la cultura del Barroco, llámese como se llame tal sistema o régimen. Es cierta la realidad de una confesionalización como definición de una identificación de intereses entre Iglesia y Estado que conlleva la consideración de los fieles como súbditos y la homologación del pecado moral con el delito público. Pero esa identificación no implicó una colaboración armónica entre Madrid y Roma.

Los análisis estructurales de la cultura barroca son difícilmente admisibles sin tener presente la coyuntura histórica. La cultura de Trento tiene poco que ver con la cultura contrarreformista del XVII.

Calderón, como Velázquez o Gracián, pertenece a la generación de la segunda Contrarreforma, muy diferente a la primera Contrarreforma, de la generación de Cervantes. ¿Cuáles son las diferencias? La primera Contrarreforma, marcada por el reinado de Felipe II, se caracterizaría porque la confesionalización –aquella colaboración Iglesia-Estado establecida para blindar su mercado clientelar– está promovida por la monarquía –Trento es un *invento* de la monarquía más que de la Iglesia–; los conflictos entre rey y papas están determinados por el singular indigenismo jurisdiccional de Felipe II; la Iglesia española estaría, en buena parte, dirigida por letrados-eclesiásticos y el problema que agobiaba esencialmente era el protestantismo. Después de la muerte de Felipe II, la generación de Calderón vive un proceso de confesionalización distinto, difícil y controlado por la propia Iglesia; los conflictos son más fiscales que jurisdiccionales, la Iglesia española estaría dirigida por eclesiásticos-políticos (modelo Ribera, Azevedo, Portocarrero) y el problema que ansiaba colectivamente era la recristianización de una sociedad cristiano-vieja que se encontraba en la transición del paganismo sin haber pasado prácticamente por el cristianismo.

En definitiva, más que aquel mítico régimen monárquico-señorial que tanto obsesionó a Maravall, la sombra que se cernió sobre nuestros escritores del XVII fue sobre todo la de una Iglesia triunfante con plena conciencia de su poder, que satelitiza en su órbita a la propia corte. La reconversión cardenalicia de Lerma no deja de ser significativa. El protagonista del *Guzmán de Alfarache* decía: "Tomé resolución en hacerme de la Iglesia, nomás de porque con ello quedaba remediado, la comida segura y libre de mis acreedores". El obispo de Badajoz en 1624 se expresaba así: "Hay quien diga que se ha hecho ya la religión modo de vivir y que algunos se ponen a fraile como a oficio". El incremento del clero como oficio es notable a lo largo del siglo XVII, cuando se pasa de 100.000 a 150.000 clérigos.

El triunfo de Roma sobre Madrid me parece incuestionable en este periodo. El antirromanismo es-

Las brujas de Zugarramurdi

En el proceso de las brujas de Zugarramurdi, celebrado en 1610, siete personas fueron condenadas a muerte y otras cinco más en efigie. Este caso fue prácticamente único porque la Inquisición española adoptaba en general un criterio racionalista ante las acusaciones de brujería. En el proceso de Zugarramurdi, la Inquisición se vio arrastrada por el celo de la justicia seglar y por la campaña que había realizado Pierre de Lancre, juez del Parlamento de Burdeos, en el vecino país de Labourd. En este juicio destacó la actitud del inquisidor Salazar Frías, que discrepó radicalmente de los otros inquisidores. Su argumento era muy claro: "No es útil ir diciendo que la evidencia de la brujería es cierta. Nadie duda de esto... la cuestión real es: ¿Vamos a creer que la brujería ocurre en una situación dada simplemente porque lo digan las bruxas?" Sus informes, junto con otros de la misma línea racionalista como el de Pedro de Valencia tuvieron una influencia trascendental. A partir de 1614, el Consejo de la Suprema rehusó sancionar con la pena de muerte el delito de brujería en España.

pañol se acentuó y ahí está como testimonio algún soneto de Quevedo. Empieza diciendo: "Un Sancto padre electo a mogicones / porque notaran su elección lacaios / de cuias ceremonias los ensayos / no se podrían contar en mil razones" y acaba así : "Doctas y putas todas sus vecinas / ésta es en suma la triunfante Roma".

Conflicto con la Iglesia

Las frustraciones fiscales de la Corona fueron constantes y las insatisfacciones políticas abundaron. El papa se negó a conceder al rey la provisión real de las sedes vacantes de Cataluña. La Iglesia se desmarcó de los intereses políticos de la monarquía. Felipe IV llegó a pasar este aviso a los superiores de los regulares: "Adviertan a todos los religiosos que se moderen mucho en tratar en el púlpito de las razones de Estado; porque, ignorando las materias secretas del Consejo y gobernándose por las hablillas del vulgo, turban los pueblos". Los mismos eclesiásticos encontraban excesivo el tono de algunos oradores sagrados, sobre todo religiosos: "Que se ponga un predicador a afirmar que no hay justicia, que todo es desórdenes, que los oficios, plazas y encomiendas se dan a los incapaces, no se puede afirmar en particular, cuánto más en lugares públicos, porque ni los predicadores pueden tener noticia de los merecimientos de los proveídos ni esto les toca a ellos, y las informaciones que tienen son muchas veces de descontentos".

De la hegemonía de la Iglesia es bien expresivo el desembarco de los jesuitas en la corte, superada su crisis de finales de siglo XVI. Su papismo les acompañó en su escalada a lo largo del siglo. Los confesores de Olivares fueron jesuitas. Sus aportes doctrinales –el probabilismo moral, el antijansenismo, la cuestión de la gracia– con el apoyo pontificio se acabaron imponiendo en los cenáculos cortesanos y la bandera del inmaculadismo que ellos esgrimieron se acabó convirtiendo en base fundamental del nacional-catolicismo español.

La Inquisición decae: reducción del número de familiares, sedentarización, disminución del número de procesados con reconversión cualitativa –de 29.584 procesados de 1560 a 1614 se pasa, de 1615 a 1700, a 15.300, con incremento patente de las proposiciones heréticas, supersticiones, solicitaciones y judaísmo y disminución del protestantismo– y un cambio de los criterios censoriales. Del *Índice* de 1612, que tuvo unos criterios esencialmente políticos, se va a pasar al de 1632, que denota una preocupación marcada por los objetivos eclesiásticos con sustantivas innovaciones –las expurgaciones del *Quijote* y *La Celestina* o las prohibiciones de los Torquemada, Pellicer, Mexía, López Madera, Gracián–, que anticipan la agresividad que se refleja en el *Índice* de 1640 contra todo lo que ataque "la libertad, inmunidad y jurisdicción eclesiástica" y contra los libros que defienden la llamada "razón de Estado".

¿Puede hablarse de un modelo cultural contrarreformista? Creo que no. En el siglo XVII hemos visto un sistema de valores, cada vez menos *sistemático*. El código sobre la mujer y la familia definido en *La perfecta casada* de Fray Luis de León hace aguas. Se vive el fracaso de aquella programación funcional. La liberación de la mujer –que tan denostada fue por Quevedo– se convierte en una realidad. Emerge el modelo de la mujer fuerte tan frecuente en el teatro español. Se consolida la contraposición matrimonio-amor y emerge el fracaso matrimonial, y el sexo comienza a incidir en el código del honor. Virginidad,

Pedro Calderón de la Barca (grabado de 1881, publicado por *La Ilustración Española y Americana* en el segundo centenario de la muerte del escritor).

Calderón de la Barca
IV CENTENARIO

Marisa de Leza y Ángel de Andrés López interpretan *El médico de su honra* en un montaje de la CNTC. Abajo, primera página de los *Elogios Fúnebres* en memoria de Calderón.

incestos... abren paso al singular salto cualitativo del viejo celestinismo de las relaciones prematrimoniales, al donjuanismo de la libertad sexual y el solterismo seductor.

Caridad burguesa y pobres regulados

Otra innovación viene determinada por la valoración del negocio frente al ocio con su estela de regulación de la pobreza, el éxito de la conceptualización burguesa de la caridad que se denota en la propia evolución de la picaresca, las corrientes arbitristas que salen de los confesionarios... El pensamiento político cambia también de sintonía. Emerge el tacitismo, el nicodemismo y todos los elogios de la disimulación, a caballo del probabilismo moral que hace el cielo mucho más barato. Surge la legitimación gracianesca de la política como artificio, como atajo para medrar y valer en el mundo, arte de ganar voluntades y tener las cosas. Sobre la identidad del ser o del valer, triunfa el valor de la representación, del "hacer parecer las cosas".

Entre estos nuevos valores culturales impulsados desde los postulados de la segunda Contrarreforma merece también destacarse la emergencia del relativismo que asume la concepción antropológica del Otro y que representarían los seguidores de José de Acosta, la ofensiva contra la limpieza de sangre que plantearon los Mariana, Salucio, Cellorigo, Navarrete, Peñalosa... y desde luego la redefinición de la honra en los términos que Lope hizo en *Los comendadores de Córdoba*:

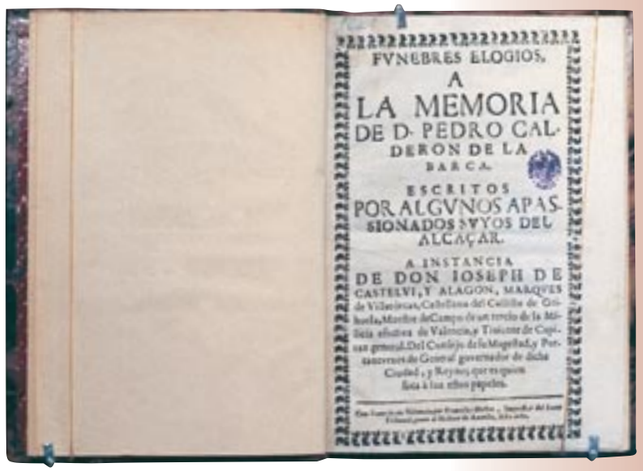
Honra es aquella que consiste en otro;
ningún hombre es honrado por sí mismo,
que del otro recibe la honra un hombre;
ser virtuoso hombre y tener méritos,
no es honrado; pero dar las causas
para que los que tratan les den honra.
El que quita la gorra cuando pasa
el amigo o mayor, le da la honra;
el que le da su lado, el que le asienta
en el lugar mayor; de donde es cierto
está en otro y no en el mismo.

Pero si la generación de Calderón es la generación de una nueva o renovada oferta de valores esgrimidos desde lo que para Maravall era el sistema dominante, no podemos olvidar que lo que esta generación va a asumir como gran novedad es la revolución mediática que acaba devaluando los contenidos de los mensajes en beneficio de la trascendentalización de los media. Ni la enseñanza ni la imprenta polarizaron ya esa ofensiva mediática que se proyectó a través de escenarios alternativos, como el arte, el teatro, las predicaciones desde los púlpitos, los susurros de los confesionarios, la escenografía exultante de los autos de fe, las fiestas y las procesiones... con no pocas contradicciones.

Doctrina y mercado no siempre son fáciles de conciliar, lo que en la literatura religiosa se puso muchas veces en evidencia y en particular en la ambigüedad de las relaciones entre el teatro y la Iglesia que ha estudiado Rafael Mª de Hornedo. La nómina de dramaturgos y eclesiásticos es enorme. El discurso teológico está visible no sólo en las comedias bíblicas y de santos o los autos sacramentales, sino en infinidad de comedias de géneros laicos. Lo cual no exime al teatro de críticas feroces entre el propio clero. Los jesuitas fueron siempre contrarios. El carmelita P. José de Jesús María fue ferozmente crítico en 1601. Treinta años después volvería a atacar el teatro el P. Hurtado de Mendoza así como Crespí de Borja, aunque la más dura refutación del teatro no llegaría hasta 1689 con el Padre Camargo, que polemizó al respecto con Bances Candamo.

La *fábrica* de santos

La *fábrica* de santos alcanzó su máxima productividad. En el siglo XV sólo se canonizó un santo; en el siglo XVI, otro, y en el siglo XVII se beatificaron 23 personas y se canonizaron 20; en el siglo XVIII sólo se beatificaron significativamente 16 personas y se canonizaron nueve. El providencialismo hispánico alcanza su techo en el siglo XVII. En el año de 1622 se canonizó a santa Teresa, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier.


FVNEBRES ELOGIOS,
A
LA MEMORIA
DE D. PEDRO CAL-
DERON DE LA
BARCA.
ESCRITOS
POR ALGVNOS APA-
SIONADOS SVYOS DEL
ALCAÇAR.
A INSTANCIA
DE DON IOSEPH DE
CASTELVI, Y ALAGON, MARQVES

Grabado con las efigies de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, por Juan Bautista Roldán, dedicado a la reina Mariana de Austria por la Compañía de Jesús (Biblioteca Nacional, Madrid).

Raphael Carrasco ha estudiado agudamente la inflación milagrera del siglo XVII, que generó a finales de siglo la frecuente impresión de *Relaciones* descriptivas de los mismos. Entre 1577 y 1599 el número de estas *Relaciones* asciende a trece; en el siglo XVII a 15, que describen un total de 118 milagros.

Ante la religión popular desbordada en el Barroco la Iglesia no adoptó una actitud unilateral. Se intentó censurar algunos ancestrales ritos propiciatorios de carácter estacional y de raíces paganas como los de los *goigs* catalanes, limitar las procesiones climatológicas o epidemiológicas y poner trabas al teatro y a fiestas populares como las corridas de toros, bailes y máscaras y, sobre todo, el Carnaval, que desde 1580 fue periódicamente reprimido. Pero nunca se forzó la situación, quizá porque se tuvo la suficiente lucidez para saber que la tradición religiosa podría servir de válvula de escape, si se las sabía integrar en el barroco ceremonial católico.

Falsas beatas y milagros oportunos

Así, la Iglesia persiguió y procesó, a través de la Inquisición, casos patentes de histeria religiosa. La Inquisición persiguió a las falsas beatas, censuró los falsos prodigios y prohibió cuantos cultos espontáneos y populares surgieron sin autorización.

La Iglesia osciló, en definitiva, entre la interesada promoción de la tradición religiosa y las amonestaciones racionalistas a casos flagrantes de ilusión psicopatológica.

El espiritualismo maravillosista fue muy promocionado desde determinados sectores de la Iglesia, en clara mixtificación con las supersticiones populares. El famoso tañido de las campañas de Velilla (Zaragoza) desde 1601, como supuesto milagro previsor de que está a punto de suceder algo aciago en España y justificado porque los ángeles fundieron el metal de la campana echando en la mezcla una de las 30 monedas entregadas a Judas por denunciar a Cristo, fue avalado por teólogos ilustres como el P. Guadalajara, y, desde 1686, deja de producirse el milagro, cuando la presión de la demanda social remitió. ¿Y qué decir del famoso milagro de Calanda de 1641? La supuesta reproducción milagrosa de la pierna cortada de Miguel Pellicer, en plena guerra contra Cataluña, sirvió para promocionar la figura del rey que llegó a desplazarse a Zaragoza y besar la pierna de Pellicer y, de paso, hacer emerger la basílica del Pilar frente a la Seo. El templo del Pilar, que fue relanzado en 1678, está en perfecta relación con la ola martiriológica y milagrera.

La ambigüedad ante la religión popular la refleja también la Iglesia respecto a la brujería. En este terreno, la intelectualidad española dominante asumió los viejos principios formulados por santo Tomás en el siglo XIII de que *las brujas realmente van*, que propiciarán las actitudes de Nicolau Eymeric (siglo XIV) y, ya en el siglo XVI, las obras de Castañega, Ciruelo o Martín del Río. En contraposición, tampoco faltaron los postulados racionalistas que defendían que *las brujas van imaginariamente*, como los que sostenían Pere Gil, Pedro de Valencia y el inquisidor Salazar Frías. La Inquisición, salvo momentos cruciales como el proceso de las brujas de Zugarramurdi en 1610, adoptó sanciones penales suaves sobre presuntas brujas.

La razón quizá sea que la Inquisición debió ocuparse de otros problemas más importantes, o se consideró que las presuntas brujas podían ser rentables políticamente como lastres de un avance hacia el capitalismo, o simplemente se valoró su presunta utilidad en el control de la naturaleza en al menos cuatro sentidos: la salud, el sexo, el conocimiento del futuro y la ambición económica, siendo las permanentes alternativas a la medicina académica, el amor limitado y la servidumbre del presente y de la pobreza.

Ciertamente, como decíamos al principio, no puede hablarse de una sola cultura, de un solo régimen o modelo cultural en la España de Calderón. La confesionalización como supuesto discurso de colaboración Iglesia-Estado nunca fue simétrica. Los poderes que coordinó fueron disformes, y la Iglesia en el siglo XVII hegemonizó la correlación de fuerzas. Una Iglesia que, por un parte, tampoco fue, en sí misma, homogénea. Y los eclesiásticos se dividieron ante multitud de retos, como la expulsión de los moriscos, la valoración de los Plomos del Sacromonte, la función del teatro, los límites de la cultura popular... Definitivamente, no se puede conjugar el verbo de la dialéctica de la cultura barroca en singular.

Vuelta a los escenarios

Utilizado con fines políticos por el primer franquismo, Calderón ha revivido en España a partir de 1981, con nuevos directores y compañías que han devuelto al público el placer de los clásicos

Luciano García Lorenzo
Profesor de Investigación
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

LA PRESENCIA DE NUESTRO TEATRO CLÁSICO en la escena de las últimas décadas ha pasado de la instrumentalización política a la recuperación del placer estético, aunque la valoración completa del conjunto es labor aún pendiente. A muy grandes rasgos se podrían establecer dos períodos: uno primero, en tonos grises o pardos, que iría desde los años cuarenta hasta finales de la década de los setenta; y uno segundo que arranca de la temporada 1980-81, en la que se conmemoraba el tercer centenario del nacimiento del escritor, y llega hasta el presente.

En los años cuarenta y cincuenta, el teatro clásico era esencialmente un hecho cultural minoritario, en espectadores y número de funciones, aunque artísticamente era lo mejor que se presentaba en los escenarios, ya que contaba con mayores medios que cualquier otra parcela escénica. También se pretendía, y en no pocas ocasiones se lograba, que fuera un instrumento de propaganda política, de didactismo interesado, de adoctrinamiento y vehículo de unos valores, nacidos desde arriba e impuestos con diversa fortuna. Torcuato Luca de Tena, Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa, José Tamayo o Alberto González Vergel llevaron a cabo montajes de obras calderonianas que poco o nada seguían las consignas marcadas. Consignas que quedaron, finalmente, abandonadas en los sótanos de los teatros, de donde

Un momento de la representación de *No hay burlas con el amor*, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

ya no las rescatarían los sucesivos estrenos de Gustavo Pérez Puig, Miguel Narros o José Luis Alonso.

Lo que sí es cierto, y ha sido una constante con todos los autores clásicos, es que los títulos, con muy contadas excepciones, eran los mismos durante años: sobre todo *La vida es sueño* y *El Alcalde de Zalamea*, y en menor medida *La dama duende*, *El médico de su honra* o *Los encantos de la culpa*. Por lo que se refiere a los autos sacramentales, y fundamentalmente en montajes llevados a cabo por José Tamayo, los títulos también se repiten: *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo, La cena del rey Baltasar, El gran teatro del mundo*... Así hasta que llegamos a los años setenta, una década en que hay un marcado desinterés por el teatro calderoniano, que incluso lo hace estar ausente de los escenarios en más de una temporada, dejando aparte alguna función de carácter vocacional o aficionado.

Las puestas en escena de don Pedro durante estas décadas irán desde las más tradicionales y *respetuosas* en cuanto a texto, escenografía, etc., hasta la *osadía* –como la calificaron algunos críticos– con que Miguel Narros ofreció su versión de *La dama duende* en 1958.

Cambio de signo

La fortuna cambió para Calderón a partir de la temporada 1979-80 y, sobre todo, en la siguiente. Las razones son varias y en general afectan a todo el teatro clásico, aunque alguna, como veremos, es específicamente calderoniana. En 1981 se celebra el tercer centenario de la muerte de don Pedro, lo que hace, como había ocurrido con Lope de Vega en la temporada 1961-62, que se vuelva hacia su escritura dramática, poniéndose hasta una docena de obras, a la vez que se acentúa el interés de los estudiosos y hoy, ya con la suficiente perspectiva, podemos afirmar que la obra calderoniana ha gozado de unos acercamientos que la han enriquecido considerablemente y desde muy diversos enfoques críticos. La visión que se tiene de Calderón está ya muy lejos de la que desde Menéndez Pelayo se había intentado legar por no pocos.

Primera página de *La vida es sueño*, en una de las primeras ediciones de la obra. Bajo estas líneas, **ensayo de la representación de *Mañanas de abril y mayo* que, dirigida por Miguel Narros, se estrenó en enero en el teatro Villamarta de Jerez.**

La segunda razón de esa mayor presencia de Calderón en los escenarios es la preocupación que, desde las administraciones públicas y especialmente el Gobierno central, se tuvo por las artes escénicas, con una incipiente política teatral en diversos sectores y una evidente atención a la literatura dramática clásica. La ley del teatro, las ayudas a espectáculos o giras, la rehabilitación de numerosos locales, la construcción de auditorios, la creación de la red de teatros, son, entre otros, factores que deberán tenerse en cuenta no sólo a la hora de escribir sobre teatro clásico sino, naturalmente, sobre cualquier manifestación artística.

La tercera de las razones, y consecuencia de esa atención al teatro, es, por un lado, el fortalecimiento del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, y, por otro, la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). El Festival de Almagro, que se celebró por vez primera en septiembre de 1978, adquirió, a partir de 1983, mucha mayor importancia, aumentando el número de espectáculos y creando una demanda que condujo al montaje de cada vez más puestas en escena.

La CNTC, por su parte, ofreció su primer montaje en 1986, bajo la dirección de Adolfo Marsillach: *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca; la labor realizada por la CNTC, con unas puestas en escena recibidas muy positivamente y otras con fuertes críticas, ha sido, sin embargo, determinante a la hora de explicar la mayor presencia del teatro áureo en la escena última.

Hoy, son varias decenas las obras que se han presentado en el Teatro de la Comedia de Madrid y en otros muchos espacios, y en esa lista Calderón ocupa un puesto privilegiado.

Un público que "va al clásico"

Como resultado de todo lo anterior, y sin que se puedan echar las campanas al vuelo, se constata que se ha creado un público que "va al clásico", que demanda montajes de Lope, Tirso, Calderón, Moreto, etc. en los escenarios. El hecho es que desde Marsillach, Narros, Nieva, Fernando Fernán Gómez, Canseco, José Carlos Plaza, Lluís Pasqual o José Luis Gómez, hasta Francisco Portes, Angel Facio, Guillermo Heras, Ernesto Caballero, Denis Rafter, Calixto Bieito, César Oliva, *Zampanó* o *Teatro Corsario*, el acercamiento a Calderón –y con él al resto de los autores clásicos– es continuo y con resultados, en no pocas ocasiones, excelentes.

Una escena de *No hay burlas con el amor*, en una versión de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

De ahí que, a la hora de acercarnos a Calderón y citar títulos que hayan logrado esa acogida positiva por parte de crítica y público en las últimas décadas, la nómina esté ya muy lejos de los malhadados, para el clásico, años setenta. Algunos ejemplos serían el magnífico montaje que en 1981 hizo José Luis Alonso con *El galán fantasma*; el realizado por Lluís Pasqual el mismo año con *La hija del aire*; la inteligente interpretación que de *La vida es sueño* llevó a cabo, también en 1981, José Luis Gómez; el montaje ya citado de *El médico de su honra* con que Marsillach inició su labor en la Compañía Nacional de Teatro Clásico; las inolvidables versiones que de *El Alcalde de Zalamea* (1988) y de *La dama duende* (1990) realizó José Luis Alonso; sin olvidar otras puestas en escena, como la de González Vergel (1988) de *El príncipe constante*, la de *No hay burlas con el amor* (1995) de Manuel Canseco, o la muy reciente de *La vida es sueño*, que Bieito ha llevado a cabo en 1998.

No debemos olvidar la presencia, muy escasa, por cierto, de autos sacramentales, como la realizada por José Tamayo una vez más (1981) con *La cena del rey Baltasar*, no muy bien recibido el montaje ni por crítica ni por público; de la misma manera que también a los escenarios han llegado las obras breves de don Pedro –jácaras y mojigangas, sobre todo– y espectáculos con la música también como protagonista, como sucede con *La púrpura de la rosa*.

Relativo optimismo, pues, al que nos conduce la última presencia de Calderón en las tablas. El problema es que la ya numerosa oferta de espectáculos de don Pedro para celebrar su nacimiento en el año 2000 corrobore esta afirmación y no se quede en fuegos artificiales, como ha sucedido otras veces a la hora de conmemorar fechas significativas.

Para saber más

Amezcua, J., *Lectura ideológica de Calderón*, México, UNAM, 1991.

Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

Calderón, P., *Obras Completas*, ed. Á. Valbuena Briones., Madrid, Aguilar, vol II, *Comedias*, vol. I, *Dramas*; vol. III, *Autos* (Ed. A. Valbuena Prat), 1956 y ss.

Díez Borque, J.M., *P. Calderón de la Barca, Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1983.

García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del S. de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, 3 vols.

Parker, A., *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983, *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991.

Ruiz Ramón, F., *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.